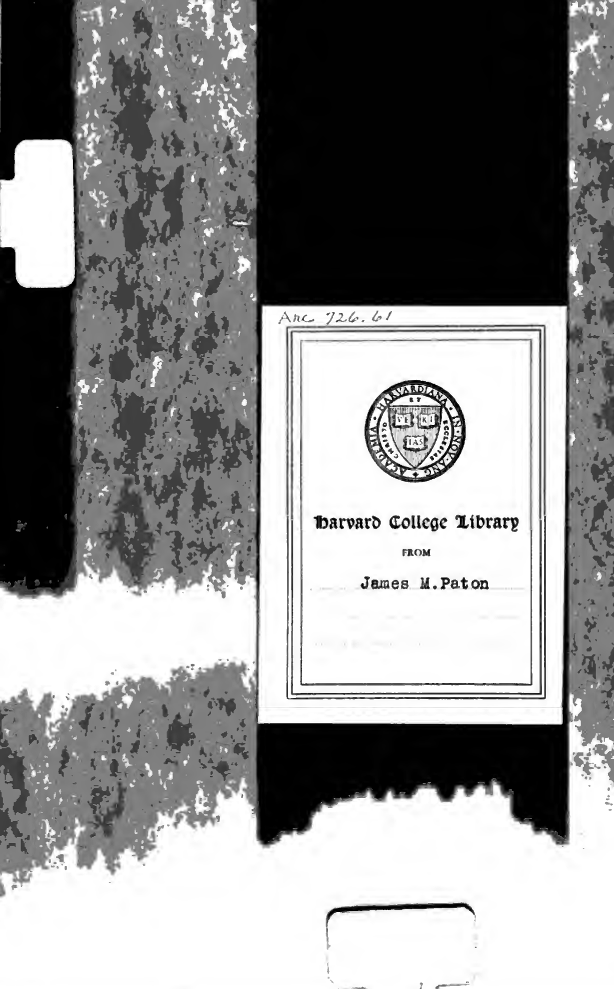
Das Cortinische Silbergefäss · 1859



DAS

CORSINISCHE SILBERGEFÄSS.

VON

ADOLF MICHAELIS.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL

1859.

J. M. Paton.

DAS

CORSINISCHE SILBERGEFÄSS.

VON

ADOLF MICHAELIS.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1859.

HERRN PROFESSOR

FRIEDRICH GOTTLIEB WELCKER

AM 16. OCTOBER 1859

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

DARGEBRACHT.

Im Jahre 1761[1] fand man bei Ausräumung des Hafens von Porto d'Anzo, dem alten Antium, einen silbernen Becher, welcher in den Besitz des Cardinals Neri Corsini gelangte und seitdem bei der Familie Corsini geblieben ist, in deren Palast im Trastevere er jetzt eine Zierde der bekannten Gallerie bildet. Paciaudi war der erste, welcher in seinen 1761 erschienenen monumenta Peloponnesiaca einige Figuren der das Gefäss schmückenden Reliefs abbilden liess und die ganze Darstellung auf das Loosorakel der antiatischen Fortuna bezog, die er selbst in der behelmten[2] Mittelfigur der Vorderseite erkannte. Vollständig publicirte erst Winckelmann im Jahre 1767 in seinen monumenti inediti Taf. 151 den Becher und wies die Erklärung Paciaudi's zurück. Seine Abbildung, sowie deren Nachstich in den Kupfern zu Winckelmann's Werken VII Taf. 7, ist jedoch nicht frei von Ungenauigkeiten und gibt vor Allem, wie die meisten Tafeln jenes Werkes, den stilistischen Charakter des Kunstwerkes gar nicht wieder. Noch weniger genügend sind die Nachbildungen bei Millin (gal. myth. Taf. 171, 624) Guigniaut (rel. de l'ant. Taf. 244, 837) und Overbeck (Gall. her. Bildw. I Taf. 29, 15). Es schien mir deshalb nicht überflüssig, das merkwürdige kleine Monument neu zeichnen zu lassen (wozu ich die Erlaubniss der gütigen Verwendung des Herrn Cerroti, Bibliothekars der Corsiniana, verdanke) und die Abbildung auf der ersten Tafel gibt den heutigen Zustand der Reliefs mit grosser Treue wieder. Den heutigen Zustand; denn dass das Relief einst weit schöner gewesen, davon schimmern noch unverkennbare Spuren durch die Zerstörung hindurch. Namentlich war der Gesichtsausdruck durchweg viel schärfer und feiner, als der Zeichner ihn dargestellt hat, die Falten waren bestimmter und klarer, am wenigsten ist aber die Haltung des Kopfes der Athena gelungen, welche im Original durchaus nichts von der Schwerfälligkeit der Abbildung bietet.

Das Wasser, dem der Becher Jahrhunderte lang ausgesetzt war, ist nicht ohne Einwirkung auf den Schmuck desselben geblieben. Die ganze Oberfläche hat ihren Glanz verloren und zeigt jetzt ein mattes Grau; grosse Stellen sind etwas zerfressen und mit feinem Sande bedeckt, der nur mit Mühe vom Gefässe getrennt werden kann, abgelöst aber rauhe Stellen zurücklässt. Besonders ist hierdurch der nackte, an den Pfeiler gelehnte Jüngling betroffen,

1 So nach Paciaudi mon. pelop. I S. 67, nach Winckelmann, Kunstgesch. XI, 1, 15 unter dem Papste Benedictus XIV (1740—1758). Unter diesem kam auch das ebendort gefundene bronzene Gefäss des Mithridates in das kapitolinische Museum.

2 Vergl. Gerhard, ant. Bildw. Taf. 4, 4. Wieseler, Dkm. alter K. II Taf. 73, 938. 939.

auch an andern Figuren sowie an den Henkeln zeigt sich dieselbe Erscheinung. Schlimmer noch haben die Darstellungen dadurch gelitten, dass die äusserst feine Platte zerdrückt und an den erhabensten Stellen durchlöchert ist. Auf diese Weise sind mehr oder weniger der Oberarm der Figur mit der Fackel, Gesicht und Helm der Göttin, der Arm der sitzenden Figur, auf der Rückseite die Frau und vorzugsweise der vor ihr stehende Jüngling beschädigt, dessen Brust und Schultern kläglich entstellt und zerbrochen sind. Zum Theil rühren von dieser Verstümmelung auch zwei stilistische Mängel des Reliefs her, sowohl die Unbestimmtheit in den Umrissen, namentlich der Falten, als besonders die anscheinend etwas untersetzten Verhältnisse der Figuren, welche weniger auffallen würden, wenn die Reliefs, anstatt in die Breite gedrückt zu sein, auch noch in entsprechendem Maasse aus dem Grunde hervorträten.

Die Form des Gefässes, welches man wohl als Kantharos oder Skyphos bezeichnen kann, ist einfach und zeigt eine schöne Gliederung seiner einzelnen Theile. Es misst reichlich 0,11 Meter Höhe bis zum Rande, mit Einschluss der Henkel fast 0,13 M.; der Durchmesser beträgt am obern Rande des Bechers etwas über 0,1 M., derjenige der Henkel an der weitesten Stelle gegen 0,17 M. Der Fuss, 0,05 M. im Durchmesser, wird zunächst durch einen niedrigen und schmalen wulstartigen Rand isolirt, der durch eine zierliche Perlenschnur von dem Hauptornamente des Ablaufes getrennt wird. Dieses, ähnlich wie an dem pompejanischen Becher bei Zahn (Orn. u. Gem. III Taf. 28), bildet eine Reihe von herabfallenden breiten Blättern von wesentlich ornamentalem Charakter, deren Mitte je eine kleine Rosette schmückt; zwischen denselben werden unten die Spitzen schmalerer und ebenfalls fallender Blätter sichtbar. Nach oben ist das Blätterornament, welches den Ablauf passend versinnlicht, wiederum von einer Perlenschnur eingefasst, worauf dann der eigentliche Schaft des Fusses vermittelst einer Einziehung emporsteigt. Dieser Schaft wird in der Mitte an seiner schmalsten Stelle von einem Bande zusammengehalten; nach oben sich wieder erweiternd, bildet er einen Ueberfall, während aus seiner Mitte der Körper des Bechers hervorschiesst. So lange die Linie noch eine starke Krümmung bildet, ist der Grund des Gefässes glatt gelassen; dann aber, um den Uebergang in die mehr grade aufsteigende Fläche zu motiviren, wird der Becher von einem erhöhten Streifen umgeben und gewissermassen zusammengehalten, dessen Function sich also mit der des Maianders auf den gemalten Vasen alten Stils vergleichen lässt. So ist auf ganz kunstgemässe Weise eine passende Fläche für die Figuren gewonnen, welche, drei auf jeder Seite, sich auf dem als Erdboden charakterisirten Streifen erheben. An derselben Stelle aber, wo der Reliefstreifen beginnt, setzt die noch stark gerundete und nach aussen hervorquillende Linie des Bauches sich in den äusserst einfachen Henkeln fort, welche, nachdem sie sich bis zu 0,016 Meter über den obern Rand des Gefässes emporgehoben, sich nach innen gegen einander neigen und schliesslich in zwei Arme sich theilen, welche den oberen Rand des Gefässes zum Theil umspannen. Die Henkel, welche vermuthlich abgebrochen waren und an ihren unteren Enden ziemlich roh befestigt sind, schliessen jetzt oben nicht genau an; vielleicht rührt dies nur von zufälligen Verbiegungen her; da jedoch keine Ansatzspuren am Gefässe sich zeigen, so glaube ich vielmehr, dass die Henkel von jeher bestimmt waren, oben frei zu schweben und sich an den wulstartigen Rand des Gefässes nur anzuschmiegen. Dieser Rand hängt nämlich gar nicht mit dem Gefässe selbst zusammen, sondern dieses endet mit einer scharfen Kante und der sich darüber

legende, einen halben Centimeter hohe Wulst bildet den obern Rand eines einfachen Bechers von der Gestalt eines halben Eies, der in die äussere, mit den Reliefs geschmückte Hülle hineingesetzt ist. Da dieser innere Becher nun nach Belieben herausgenommen werden konnte, so durften natürlich die Henkel nicht fest mit ihm verbunden sein[3].

Dieselbe Art von Doppelbechern finden wir nicht selten unter antiken Silbergefässen. Alessandro Visconti[4] berichtet von einem in der Nähe des alten Falerii gemachten Funde von mehreren hundert Silbergeschirren, unter denen auch einige Beispiele von inneren Bechern solcher Doppelgefässe sich befanden; leider ist der ganze kostbare Fund durch die Habgier der Finder ein Raub der Zerstörung geworden. Dagegen bewahrt das Pariser Museum unter den schönen, im Jahre 1830 zu Berthouville in der Normandie gefundenen Silbergeräthen sieben Gefässe, welche alle dieselbe Einrichtung zeigen; vier davon sind auch in der Form unserem Skyphos ziemlich entsprechend, wenn sie auch, bei zum Theil grösserem Reichthum des Schmuckes und namentlich kunstvollerer Verzierung der Henkel, an Eleganz der Linien und an feinem Gefühl für den organischen Zusammenhang der einzelnen Theile demselben nicht gleich kommen[5]. Der Grund jener Einrichtung ist leicht zu erkennen, besonders da sie sich nur bei Gefässen mit getriebener Arbeit findet. Der Redner L. Crassus gestand, wie Plinius (33, 11, 53) erzählt, dass er es nie gewagt habe, zwei von dem berühmten Toreuten Mentor gearbeitete Schalen, für die er 100,000 Sestertien bezahlt hatte, zu gebrauchen. Wollte man nun nicht mit gleicher Entsagung auf den Gebrauch solcher Keimelien gänzlich verzichten, so musste man schon zu jenem Auskunftsmittel greifen, da die überaus feine Arbeit wiederholtes Reinigen und Putzen nicht ausgehalten haben würde. Bisweilen begab man sich jedoch dieses Vortheils, wie bei zwei im Jahre 1835 zu Pompeji mit zwölf anderen silbernen Gefässen gefundenen Henkelbechern, mit Kentauren und Amoren von getriebener Arbeit geschmückt und mit doppeltem Boden versehen, aber so, dass oben am Rande beide Theile zusammengefügt sind[6]. — Sicherlich zeugt jene ganze Einrichtung von einem bedeutenden Raffinement, und schon aus diesem Grunde bezweifle ich die Richtigkeit von Winckelmann's Annahme, dass diese Becher uns die schon im Alterthume vielfach bestrittene Form des homerischen *δέπας ἀμφικύπελλον* oder der *ἀμφίθετος φιάλη* wiedergeben, in Betreff deren es wohl gerathener ist, bei der bekannten Hindeutung des Aristoteles stehen zu bleiben[7].

Der innere Becher, welcher sich dem äusseren ziemlich genau anschliesst und ebenfalls von Silber ist, ist inwendig glatt, während die äussere Fläche sehr deutliche Spuren der Hammerschläge aufweist, welche ihm seine Gestalt gegeben haben; die untere Rundung ist am dünnsten und daher auch nicht ohne Verletzung geblieben, wogegen die beträchtliche Dicke der oberen Wand den zerstörenden Einwirkungen hinlänglichen Widerstand geboten hat.

3 Diese Einrichtung ist kurz beschrieben von Thiersch, Epochen der bild. Kunst S. 299 Anm. 13, der nur in einigen Kleinigkeiten irrt.

4 Atti dell' accad. rom. d'arch. I, 1 S. 307.

5 Le Prévost, mém. sur la collection de vases ant. trouvée à Berthouville S. 30. 47. R. Rochette, notice sur quelques vases ant. d'argent trouves près de Bernay (journ. des savants 1830, juill. et août) S. 6 f.

6 Arch. Intelligenzbl. 1835 S. 44 f. Quaranta di 14 vasi d'arg. Nap. 1837. Zahn, Orn. u. Gem. III, Taf. 28.

7 Buttmann, Lexilogus I. S. 161.

Sorgfältiger ist nur der glatte wulstartige Rand behandelt, welcher auf der scharfen Kante des äusseren Gefässes ruht, weil er einen Theil der Gliederung desselben bildet, die er nach oben abschliesst.

Weit feiner ist natürlich die Arbeit des äusseren Bechers, welcher die bildliche Verzierung enthält. Bei der Ausschmückung der Metalle und insbesondere des Silbers mit Reliefs, der Toreutik oder Caelatur[8], befolgten die Alten hauptsächlich zwei Methoden; entweder ward der figürliche oder ornamentale Schmuck besonders verfertigt und in die Fläche eingelassen, oder auf dieselbe aufgesetzt (*concludere infigere* und *inligare inserere*), je nachdem er massiv gearbeitet (*emblemata*) oder in dünnen Blättern (*crustae*) getrieben war; oder die Figuren wurden zugleich mit dem Geräth aus dem Ganzen gearbeitet. Jenes Verfahren, bei dem die Bildchen (*sigilla*) mit Blei angelöthet (*adplumbare, plumbatura*, Gegens. *replumbare*) oder mit Nägeln und Stiften befestigt worden zu sein scheinen[9], ward besonders da angewendet, wo silbernes Geräth durch Goldschmuck verziert werden (*auro inluminare*) sollte[10]. — Die Verschiedenheit der Technik in den *emblemata* und *crustae* war aber von noch grösserer Bedeutung bei der zweiten Art der Bearbeitung, wo die Zierathe mit dem Gefässe zugleich entstanden. Hier ward nach der einen Weise zuerst ein Modell, vermuthlich von Wachs über einem festen Kern, gemacht (*πλάττειν fingere*), darüber eine hohle Form oder ein Mantel (*λίγδος, χῶνος*) verfertigt, das Wachs ausgeschmolzen und in den so entstandenen leeren Raum das Metall gegossen, so dass also auch die Ornamente massiv waren[11]. Nach dem Gusse konnten dieselben noch mit dem Meissel oder Grabstichel (*τορεύς caelum cilio*), auch wohl mit dem Bohrer (*τέρετρον terebra*) noch feiner ausgearbeitet (*caelare ancaedere circumcaedere*) und zum Schluss polirt werden (*terere*[12]). Ward etwa die Höhe des Reliefs hier oder da nicht genügend

---

8 Heyne's Abhandlung 'von der Toreutik, insonderheit beim Plinius' (antiq. Aufs. II S. 127) bestimmt richtig jenen Kunstzweig als wesentliche Reliefkunst in Metall, leugnet dagegen mit Unrecht gänzlich den Gebrauch des *caelum*; auch schenkt er der Kunst des Treibens fast gar keine Rücksicht, wogegen Hirt in Böttiger's Amalthea I S. 249 ff. zu weit geht, wenn er den Guss fast ganz ausschliesst und die Technik der Alten auf die des Hämmerns beschränkt. Andere Behandlungen einschlagender Fragen s. bei Becker in Pauly's Realenc. II S. 41 und bei Rein zu Becker's Gallus II S. 271.

9 Müller, Handb. § 59, 2.

10 Zu den Belegen bei Schriftstellern (besonders Cic. Verr. II, 4, 22 ff. Ulpian, Dig. 34, 2, 19) füge ich folgende inschriftliche hinzu, Orelli 5905: *Noreiae Aug. sacr. Q. Fabius Modestus domo Roma dec. al. I Aug. Thracum phialam argent. p. II embl. Noreiae aurea uncias duas d. d.* und 6140: *scyphi auro inluminati n. VI, cantharum auro inluminatum.*

11 Vgl. Müller, Handb. § 306, 5. Hirt, Amalth. I S. 253.

12 Müller, Handb. § 311, 1 versteht *terere* vom Treiben, wogegen Becker in Pauly's Realenc. II S. 42 mit Recht bemerkt, dass der Ausdruck in den von Müller angeführten Stellen (Hor. satt. 1, 3, 91. Phadr. 5, 1, 7) sich nur auf das Abreiben durch den Gebrauch bezieht, vergl. besonders Mart. 8, 6 und Plin. 33, 12, 55 *usu attritis caelaturis*. Indessen beweist der *tritor argentarius* bei Spon misc. S. 218 und bei Mommsen inscr. r. Neap. 6900. Orelli 7281, dass das Wort nicht bloss das zufällige Abreiben durch den Gebrauch, sondern auch das absichtliche durch Poliren bezeichnet; vielleicht entspricht jenem Ausdrucke der des *politor* bei Orelli 6148. *Fabri argentarii* werden auch erwähnt Orelli 7. 5085 (5755). Spon a. a. O., *argentarii vascularii* Or. 4147. 7217, ein *aurarius et argentarius de basilica vascularia* in Veji ebend. 7218 (Mommsen 6918), ein *argentarius* neben einem *caelator* Or. 4146, beide Sklaven des Germanicus, weshalb denn auch der *arg. Marcellae* Or. 6304 ebensowohl ein Silberarbeiter als ein Geldwechsler sein kann, vgl. den *aurifex Caesaris* Or. 2785.

befunden, so löthete man Stücke auf und beseitigte durch Bearbeitung die Lothnähte, wie wir dies Verfahren bei dem schönen Silbergefäss des Münchener Antiquariums angewendet finden, welches Neoptolemos über die troischen Gefangenen zu Gericht sitzend darstellt[13]. Dieser Becher und der im Museum zu Neapel befindliche aus Herculaneum, welcher mit der Apotheose Homer's geschmückt ist[14], bieten die hervorragendsten Beispiele dieser Tecknik dar, welche die feinste Ausführung erlaubt und grosse Dauerhaftigkeit sichert, zugleich aber wegen der massiven Arbeit eine bedeutende Menge des kostbaren Materials erheischt. Letzterer Uebelstand ist vermieden in der älteren, schon bei Homer vielfach erwähnten und, wie es scheint, weit gebräuchlicheren Technik des Treibens (*ἐλαύνειν σφυρηλατεῖν ἐκκρούειν excudere*). Die allgemeine Form des Gefässes ward entweder durch Guss[15] oder durch Hämmern einer Metallplatte (*ducere laminam*) hervorgebracht; beim Silber (wie bei dem corsinischen Gefässe) zog man Letzteres vor, da dies Metall durch den Guss spröde und zu weiterer Bearbeitung durch Hämmern ungeeignet wird. Der Reliefschmuck ward nun durch verschiedene Arten von Hämmern und Bunzen, vermuthlich auch hölzerne, um die Gewalt des Schlages zu vermindern, allmählich herausgetrieben. Die Bearbeitung im Einzelnen von aussen durch den Meissel und andere scharfe Instrumente war durch die Feinheit und Verletzlichkeit der Silberplatte, welche dünn genug sein musste, um die angegebene Behandlung möglich zu machen und zugleich stark genug, um unter den Hammerschlägen nicht zu zerreissen, ohne Zweifel gehindert — nichtsdestoweniger gehörte auch diese Technik zur *caelatura* (Quintil. 2, 4, 7) — und vielleicht haben wir es daher nicht allein den äusseren zerstörenden Einflüssen, sondern auch den Bedingungen der Technik zuzuschreiben, wenn an dem corsinischen Becher manche Einzelheiten schärfer an der inneren Fläche hervortreten als aussen. Wie gross aber die Meisterschaft der Alten in dieser Technik war, beweisen am klarsten die berühmten, angeblich in Siris gefundenen Bronzen im britischen Museum. Die Reliefs derselben sind aus einer gegossenen Platte von kaum einer halben Linie Dicke bis zu einem Zoll hoch herausgehämmert, so dass die Platte an den erhabensten Stellen nur noch die Dicke eines Papierblattes besitzt[16]. Die herrliche getriebene Bronze von Paramythia mit dem Abschiede Aphrodites von Anchises, die noch überdies mit Silber eingelegt ist, hat doch nur die Dicke eines Pergamentblattes[17].

Wechsler sind offenbar Or. 913. 995. 4060. 4109 gemeint, und das in der letzten Inschrift genannte *corpus argentariorum* ist daher nicht zu verwechseln mit dem *corpus aurariorum et argentariorum* oder dem *corpus vasculariorum* (Marini frat. arv. I S. 249). Vermuthlich waren die *aurifices* oder *aurarii* öfter zugleich Silberschmiede, vgl. Or. 7218. Dem von Plinius 33, 12, 55 genannten *crustarius* würde etwa der *bractearius* Or. 4150 entsprechen: ein AVRIFEX BRATTIAR(*ius*) ist auf einer vaticanischen Basis dargestellt, gall. delle statue N. 262.

13 Thiersch, über ein silb. Gefäss mit Darst. aus der griech. Heroengesch. (Abh. der ersten Cl. der kön. Akad. der Wissensch. V. Abth. 2) S. 112.

14 Millingen, anc. uned. mon. II Taf. 13. Tischbein, Homer Taf. 3. Zahn, Gem. und Ornam. III. Taf. 28. Millin, gal. myth. Taf. 149, 549. Der bestimmten Angabe Millingens S. 26 gegenuber kann Hirt's Bemerkung (Amalth. I S. 250), das Relief sei getrieben, nicht in Betracht kommen.

15 Dies war das Geschäft des artis argentariae exclusor Or. 7229, s. Boissieu inscr. de Lyon S. 424.

16 Bröndsted, Bronzen von Siris S. 2.

17 Millingen, anc. uned. mon. II Taf. 12. Spec. of anc. sculpt. II Taf. 20. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 27, 293; s. Hirt, Amalthea I S. 251.

Auch unser Becher zeigt eine ähnliche Feinheit; die Dicke der Platte schwankt zwischen etwa 0,001 M. und 0,002 M. (leider fehlten mir die Instrumente, um ganz genaue Messungen anzustellen) und die Reliefs heben sich bis zu 0,006 M. vom Grunde ab. An einigen Stellen treten dieselben sogar bis zum völligen Hautrelief heraus, so namentlich in den von der Seite gesehenen Köpfen[18]. Von Vergoldung dagegen, welche sowohl an vielen Silbergeräthen, z. B. an manchen unter den Gefässen von Berthouville[19], als auch an Bronzen erscheint, wie an denen von Siris, habe ich an unserem Becher keine Spur bemerkt[20].

Nach diesen Bemerkungen über Form und Technik unseres Skyphos gehe ich nunmehr zur Betrachtung der Reliefs über, welche den Bauch des Gefässes in einem zusammenhängenden, nur äusserlich durch die Henkel unterbrochenen Streifen umgeben.

Die Mitte der Vorderseite nimmt eine weibliche Figur ein, in der wir, obgleich Aigis Schild und Lanze fehlen, dennoch sogleich *Athena* erkennen. Ihr Haupt krönt der Helm mit lang herabwallendem Busche, bis zu den mit Schuhen bedeckten Füssen hinab ist sie mit einem weiten faltigen Chiton bekleidet, welcher mit Aermeln versehen ist. Ueber dem Chiton trägt die Göttin einen bis auf die Kniee hinabreichenden Mantel, welcher von der rechten Schulter, auf der er befestigt ist, in grossen Falten senkrecht hinabsinkt, während er um den übrigen Körper ziemlich straff angezogen wird. Sein Ueberschlag bedeckt die Brust und die linke Schulter. Nicht ganz klar ist die Bekleidung des linken Arms, den bis zum Handgelenk ein Aermel verhüllt, welcher von dem Stoffe des Mantels nicht geschieden scheint — eine sehr auffallende Erscheinung. Die Linke in die Seite gestützt, wirft die Göttin mit der Rechten etwas in ein Gefäss, das auf einem Tische neben ihr steht, und verfolgt mit leise vorgebeugtem Haupte (diese Bewegung ist auf der Zeichnung etwas zu schwerfällig wiedergegeben) die Bewegung ihrer Hand. Zur Linken des Tisches blickt eine eigenthümlich gewandete Figur dem, was geschieht, zu. Sie ist mit einem ziemlich engen, ärmellosen Gewande bekleidet, das an seinem unteren Rande mit Fransen umsäumt ist; um den Leib schlingt sich eine breite Binde, welche hinten einen grossen Knoten bildet, die Füsse bedecken schwere Stiefel. In der gesenkten Rechten hält die Figur ein Stäbchen oder eine Rolle, im linken Arme, über den ein Gewand geschlagen ist, eine Fackel mit brennender Flamme. — Rechts, hinter Athena, sitzt auf einem Felsblocke eine andere Figur mit dem Ausdrucke der grössten Niedergeschlagenheit, das Haupt auf die Rechte gestützt. Sie trägt ein ähnliches Gewand, jedoch ohne den Fransenbesatz und mit kurzen, in einem Schlitze sich öffnenden Aermeln; die Füsse bedecken Stiefel, und die breite, hinten zusammengeknotete Binde um den Leib ist derjenigen der vorigen Figur ganz entsprechend. Das rechte Bein, auf dem der Ellenbogen ruht, stützt sich auf ein niedriges Felsstück. Der linke Unterarm ist in ein Gewand gehüllt, das eher ein kleines

---

18 Hautrelief deuten auch Stellen an wie Ovid, met. 5, 80 *altis extantem signis cratera*, 12, 235 *signis extantibus asper crater* und Juv. 1, 76 *stantem extra pocula caprum*.

19 Le Prevost S. 37. Lenormant, bullett. dell' ist. 1830. S. 103 f.

20 Sehr merkwürdig ist auf der einen Vase von Berthouville (le Prévost Taf. 9) die schachbretartige Verzierung von abwechselnd goldenen und Niellofeldern, einer im Mittelalter, besonders im 15. Jahrh., sehr beliebten Art der Verzierung, s. Goethe, Anh. zu Cellini's Lebensbeschr. VIII, 3. Le Prévost S. 48 f. Bullett. 1830. S. 104.

Mäntelchen, als ein Theil des Chitons scheint; mit Gewissheit darüber zu entscheiden, hindert uns eine Beschädigung, die das Relief an dieser Stelle erlitten hat.

Die Rückseite zeigt ebenfalls drei Figuren, welche jedoch nicht zu einer Gruppe gehören, sondern durch einen niedrigen Pfeiler von einander getrennt werden. An diesen Pfeiler lehnt sich rechts — hinter der Figur mit der Fackel, wenn man beide Seiten des Gefässes als eine fortlaufende Darstellung fasst — ein Jüngling mit untergeschlagenem linken Beine. Er ist nackt bis auf einen kleinen Mantel, der auf der linken Schulter liegt und vorn hinabfallend mit dem davon umschlungenen linken Arme gehalten wird. Die Rechte ist gegen die Stirn erhoben, und diese Geberde, verbunden mit der leisen Neigung des Hauptes, drückt deutlich Niedergeschlagenheit aus. — Auf der anderen Seite des Pfeilers und links durch einen etwas höheren Pfeiler, der auf einer niedrigen Basis steht und auf dessen Gipfel sich eine Sonnenuhr erhebt, von der bisher betrachteten Gruppe geschieden, sehen wir zwei Figuren, in denen sich vernehmlich die gespannteste Erwartung ausspricht, welche eine wichtige Entscheidung grade eintreten sieht. Die gefalteten Hände gegen die Brust gepresst und scharf auf die Hauptgruppe hinblickend, steht eine Frau im langen Aermelchiton, der von der Schulter, vermuthlich in Folge einer heftigen Bewegung, herabgeglitten ist; der Mantel flattert hinter dem Rücken, den einen Zipfel presst sie krampfhaft in den Händen. Die gelösten Locken fallen auf den Hals herab, der rechte Fuss tritt lebhaft vor, während eine leise Biegung des linken Knies den Ausdruck der Bewegung noch verstärkt. Noch deutlicher ist die Spannung aber in dem Jünglinge vor ihr sichtbar. In rascher Bewegung eilt er vorwärts, der Blick scheint gleichsam dem Körper vorauseilen zu wollen. Die Rechte greift nach dem Knie des etwas höher auftretenden rechten Beines, während der linke Arm, um den der Mantel geschlungen ist, mit höchst charakteristischem Gestus zurückgebogen ist: der Ausdruck ist treffend für den Moment, in welchem das Harren im Begriffe ist, durch die eintretende Entscheidung sein Ende zu finden und in einen lebhafteren Affect überzugehen. Leider hat grade diese Figur sehr gelitten, indem Brust und Schultern ganz eingedrückt sind und auch das Gesicht beträchtlich verletzt ist; was noch erkennbar ist, lässt darauf schliessen, dass der angegebene Moment in prägnanter Schärfe aufgefasst und wiedergegeben war.

Die Bedeutung der Scene hat Winckelmann ohne allen Zweifel richtig bestimmt, indem er hier eine Darstellung des bekannten *calculus Minervae* erkannte. Während die Odyssee die von Orestes an seiner Mutter für den Mord des Vaters genommene blutige Rache noch nur als eine That kennt, die von aller Welt gepriesen werde, so hatte wenigstens seit Stesichoros die Auffassung sich verbreitet, dass jene von der Gottheit befohlene Rache für den Thäter zugleich das Verderben in sich schloss: eine Auffassung, welche ihren grossartigsten Ausdruck in einem der erhabensten Werke der tragischen Kunst gefunden hat, in den Eumeniden des Aeschylos. Von den unerbittlichen Erinnyen verfolgt, von den Qualen schrecklicher Raserei gepeinigt, irrt der Muttermörder ruhelos durch die Lande, bis er im Tempel des delphischen Gottes, auf dessen Geheiss er die Blutschuld auf sich geladen hat, Zuflucht und Entsühnung und die Mittel, den schlafenden Verfolgerinnen zu entkommen, findet. Aber auch jetzt beruhigen die Plagegeister sich nicht; von dem Schatten der gemordeten Klytaimnestra erweckt, lehnen sie, die Göttinnen alter Satzung, sich auf wider den Eingriff des neuen Gottes in ihre geheiligten

Rechte, so dass dieser genöthigt ist, die Unholdinnen aus seinem Tempel zu verjagen und auf eine endliche richterliche Entscheidung der weisen Schutzgöttin Athens zu verweisen. Diese setzt für ewige Zeiten den Gerichtshof des Areopagos ein und hier bringen die unersättlichen Rachegöttinnen von Neuem ihre Klage vor, gegen die sich der Verfolgte mit Hilfe Apollons vertheidigt. Die Stimmen der Richter sind getheilt; da gibt die Göttin selbst, wie sie für diesen Fall vorherbestimmt, durch ihren Stein den Ausschlag zu Gunsten des Angeklagten, und da auch jetzt die Erinnyen nicht ablassen von ihren Ansprüchen auf Rache, gelingt es ihrer Beredtsamkeit, dem Rechte der Billigkeit und der Gnade vor dem der Rache und des Buchstabens den Vorrang zu verschaffen: die Töchter der Nacht erhalten Tempel und Verehrung in der Stadt Athen, aber nicht mehr als die finstern strafenden Erinnyen, sondern als die hehren versöhnten Eumeniden; so werden sie von fackeltragenden Jungfrauen in ihre neuen Sitze geleitet.

Dies sind die Grundzüge des Mythos, dessen prägnantesten Moment wir in unserem Relief dargestellt sehen. So einfach aber auch die Darstellung erscheinen mag, so sind doch die Schwierigkeiten, die sich einer Erklärung im Einzelnen entgegenstellen, nicht gering. In der That ist nur die Deutung Athenas unzweifelhaft feststehend. Ausserdem stimmen alle Gelehrten, welche unser Monument behandelt haben, nur noch darin überein, dass sie die der Göttin gegenüberstehende Figur für eine Erinnys erklären, die meisten auch darin, dass sie Orestes in dem hinter dieser stehenden nackten Jünglinge erkennen. Die sitzende Figur hält Winckelmann für *Erigone*, Aigisthos Tochter, welche nach der parischen Chronik die Anklage erhob, die beiden Figuren jenseits der Sonnenuhr für Pylades und Elektra. Böttiger[21] folgt ganz dieser Erklärung, ausser dass er die vermeintliche Erigone für eine zweite Erinnys erklärt. Während Millin[22] gänzlich zu Winckelmann's Deutung zurückkehrt, glaubt Feuerbach[23] in der sitzenden Figur die Areopagiten repräsentirt, ohne sich darüber auszusprechen, ob er sie für männlich oder weiblich hält; in den Personen ausserhalb der Gerichtsstätte sieht er 'theilnehmende Zuschauer, Personificationen der Gefühle, welche der Anblick dieses verhängnissvollen Actes erregen musste.' Ganz anders erklärt Platner[24] die sitzende Figur für offenbar männlich, und zwar für *Orestes*, den traurig dastehenden Jüngling für *Pylades;* Mann und Frau zwischen Sonnenuhr und Pfeiler bezeichnen ihm das Volk. Overbeck[25] endlich wiederholt, ohne eine der abweichenden Meinungen zu erwähnen, die Winckelmann'sche Erklärung ohne alle Abweichung; darf man aus dem Schweigen schliessen, so billigte auch R. Rochette[26] dieselbe.

Ehe wir zu einer Beurtheilung dieser abweichenden Ansichten übergehen, wird es dienlich sein, kurz an einige Wiederholungen der in unserem Relief dargestellten Entscheidung Athenas zu erinnern, welche zuletzt von Overbeck zusammengestellt sind. Am genauesten scheint dem Corsinischen Becher das von Winckelmann erwähnte, aber leider weder publi-

21 Furienmaske S. 69 ff. = kl. Schr. I S. 231 ff.
22 Gal. myth. zu N. 624.
23 Vatican. Apollo S. 368 (321) f.
24 Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 611.
25 Gallerie heroischer Bildwerke I S. 720.
26 Monuments inedits S. 199 Anm. 3.

cirte, noch genauer beschriebene Fragment eines Cammeo zu entsprechen, das sich einst im Museum Strozzi befand und ohne Zweifel mit den übrigen Alterthümern des Palastes Strozzi nach Florenz gebracht sein wird[27]. Dasselbe stellte die drei Figuren der Vorderseite dar. Ebenfalls ziemlich genau entspricht ein Achatcammeo, den Caylus in dem 1756 erschienenen zweiten Bande seiner Sammlung bekannt machte[28]. Allerdings würde nicht bloss die genaue Wiederholung von Figuren unseres Bechers, sondern auch der Charakter der Darstellung dem von Overbeck erhobenen Zweifel an der Echtheit des Steines zur Bestätigung dienen, wenn nicht die angegebene Publication desselben, der sich damals in Paris befand, einige Jahre früher stattgefunden hätte, als der Becher, das einzige uns bekannte Kunstwerk, welches als Muster hätte dienen können, aufgefunden ward: das moderne Aussehen wird also wohl der Manier des Zeichners zur Last fallen. (Aus ähnlichen Gründen halte ich auch den Strozzischen Stein für echt.) Die Zusammenstellung der Figuren ist übrigens nicht ohne Eigenthümlichkeit, indem neben die abstimmende Athena die beiden gespannt aufmerkenden Zuschauer getreten sind, neben welchen ein Baum ein alterthümliches Palladion beschattet. Wiederum ziemlich genau wiederholt erscheinen Athena und die ihr gegenüberstehende Figur auf einem in dem Seiteneingange des Palastes Giustiniani eingemauerten Relief, das durch moderne Stuccozuthaten ergänzt und mit einem zweiten Reliefstücke, welches eine andere Scene aus dem Orestesmythos darstellt, zusammengefügt worden ist. Gewiss mit vollem Rechte vermuthet E. Q. Visconti[29], dass beide Platten einst die Seitenflächen des Sarkophages bildeten, dessen im Hofe desselben Palastes aufbewahrte Vorderseite Orestes Muttermord in einer dem bekannten pioclementinischen Sarkophage ganz entsprechenden Weise darstellt. Während also das Hauptbild, von den schlafenden Furien umgeben, den Anfang und die Ursache des den Orestes verfolgenden Fluches vorführt, deuten die kleineren Nebenseiten in doppelter Art auf die Befreiung von demselben hin, einmal durch die athenische Freisprechung, dann durch die Wiedererkennung mit der Schwester bei den Tauriern, in Folge deren es gelang, das Götterbild von dort zu entführen. Auf Tafel II, 2 habe ich eine neue Zeichnung[30] mitgetheilt, welche die Grenzen der modernen Restauration angibt; die Abweichungen im Einzelnen werden später erwähnt werden. Endlich findet sich die Figur der Athena allein auf einem Karneol des Wiener Antikenkabinets[31], sowie auf einigen Thonlampen bei Sante Bartoli[32], wo die Erklärung sagt, sie presse eine Olive aus, und bei Hancarville[33]. —

Die Erscheinung Athenas ist durch ihren durchaus friedlichen Charakter interessant, indem nicht allein die Aigis, das Hauptsymbol der kriegerischen Thätigkeit, sondern auch

27 Beschr. der Stadt Rom III, 3 S. 470.

28 Recueil d'antiquités II Taf. 43, 2; danach bei Overbeck Gall. I Taf. 29, 14 und auf unserer Tafel II, 3.

29 Mus. Pie-Clém. V S. 160 Anm., vgl. O. Jahn, arch. Zeit. 1844 S. 367 Anm. 4.

30 Fruher in der gall. Giustin. II Taf. 130.

31 Eckhel, choix de pierres gravées Taf. 21.

32 Le antiche lucerne sepolcrali figurate II, 40; danach auf unserer Tafel II, 4.

33 Antiquités étrusques, grecques et romaines V, 38. 40. — Zwei Vasenbilder, in denen Orestes in Athen erkannt worden ist, ziehe ich mit Absicht nicht in die Besprechung, da mir ihre Deutung zu unsicher scheint. Die eine ist im musée Pourtalès Taf. 7, bei R. Rochette, mon. ant. inéd. Taf. 40 und bei Benizelus, de Minerva Areia, Berlin 1855 abgebildet; die andere befindet sich im britischen Museum N. 829 und ist von Birch in der Archaeologia 32 Taf. 8. 9 publicirt.

Speer und Schild fehlen, und nur der Helm, weniger als kriegerisches Attribut, als zur Bezeichnung der Göttin, ihr geblieben ist. Die Darstellungen Athenas in diesem Charakter und zumal ohne Aigis sind nicht eben häufig, und es lohnt sich der Mühe, dieselben kurz zu verfolgen. Voran stelle ich als die bezeichnendsten zwei kleine, einander ganz gleiche Doppelhermen des kapitolinischen Museums (im Zimmer des Taubenmosaiks N. 99 und 102), welche die Göttin behelmt und auf der einen Seite mit der langen schlangenbesetzten und mit dem Gorgoneion geschmückten Schuppenaigis, auf der anderen mit einem in einfachen Falten hinabfallenden Gewande, dem Ueberschlage eines Doppelchiton ähnlich, bedeckt zeigen. Es ist der durchgehende Charakter solcher Doppelhermen, dass sie entweder zwei verschiedene Individuen derselben Gattung — so die Doppelbüste des Aristophanes und Menandros — oder dasselbe Wesen in zwei Gestaltungen, immer also zwei verschiedene Ausdrücke einer höheren Einheit darstellen. Von letzterer Art sind zum Beispiel die vielfachen Doppelbüsten des bärtigen und des jugendlichen Dionysos, ferner der Doppelkopf des Zeus im Palast Spada[34], sodann unsere Athenahermen. Wie in der physischen Bedeutung Athenas der Grundbegriff des zugleich leuchtenden und wärmenden Aethers in der doppelten Erscheinung des blitzdurchzuckten Gewitters und des wärmestrahlenden heiteren Himmels hervortritt, so ist sie als geistige Macht 'der Verstand im bürgerlichen Leben, nach aussen im Kriege, nach innen im Zimmern, Schnitzen und Erfindungen aller Art thätig, bei Männern wie Frauen, aller geschickten Arbeiten Bedingung und Stifterin'[35]. Diese Einheit scheinbarer Gegensätze tritt uns in der kapitolinischen Doppelherme so deutlich entgegen, wie sonst wohl nirgend. Kaum minder interessant ist indessen ein anderes Monument desselben Museums[36], ein überlebensgrosses Marmorstandbild der Göttin, welches der bekannten Giustinianischen Athena des Braccio nuovo im Vatican in Allem genau entspricht, ausser dass statt der Aigis der feingefältelte Ueberschlag des Gewandes die Brust bedeckt; da der Speer neu ist, lässt sich nicht sagen, ob einst eine Schlange sich um denselben wand, was ich indessen kaum glauben möchte. Die Statue bildet in ihrer genauen Responsion ohne allen Zweifel ein beabsichtigtes Gegenstück zu der Giustiniani'schen und wir haben also hier denselben Gegensatz der Kriegsgöttin und der Friedensspenderin klar ausgesprochen, freilich mehr äusserlich, da die Verschmelzung beider Charaktere zur Einheit nur in der Aehnlichkeit der Darstellungsweise angedeutet ist. Uebrigens ist dies das einzige sichere Exemplar einer Statue der Athena ohne Aigis, welches ich kenne; von den bei Clarac gesammelten hat nur die des Museums Chiaramonti[37] einigen, wenn auch keinesweges unbezweifelten Anspruch auf gleiche Geltung und dürfte in diesem Falle wohl auch durch den den Helm schmückenden Oelzweig eine friedliche Auffassung bekunden. Wunderbar ist es allerdings, dass eine durch Inschrift als Ἀθηνᾶ εἰρηνοφόρος bezeichnete Statue[38] die Aigis trägt; wie weit etwa ein Zweifel an der Echtheit der Unterschrift erlaubt sei, vermag ich nicht zu sagen. Nur die Bemerkung sei noch erlaubt, dass die häufig

34 E. Braun, ant. Marmorwerke I Taf. 3.
35 Welcker, griech. Götterl. I S. 315.
36 Righetti, descrizione del Campidoglio II Taf. 365.
37 Mus. Chiaram. I Taf. 12. Clarac III Taf. 468, 884.
38 Paciaudi, mon. Pelop. I Taf. 35. Millin, gal. myth. Taf. 37, 137.

vorkommende Darstellung Athenas mit nebrisartig quer über die Brust geworfener Aigis mir nicht so sehr die Friedensbringerin, als die ausruhende Kriegsgöttin vorzuführen scheint.

Häufiger als in der statuarischen Kunst tritt uns Athena ohne die Aigis oder ohne das oft die Stelle der Aigis vertretende Gorgoneion in Kunstwerken anderer Gattungen entgegen. So erscheint sie auf dem erhaltenen Reste der Einfassung des Nervaforums als Athena Ergane, sowohl in dem grösseren Relief oben, als auch im Friesstreifen unter den arbeitenden Frauen[39]; so steht sie in gleicher Geltung neben dem schmiedenden Hephaistos auf einer Münze von Thyateira[40]; so ist sie dem Argos und dem Tiphys beim Bau des Schiffes behilflich[41]. Auch wo sie die Flöte erfindet, erscheint sie in ebenso friedlicher Tracht[42], nicht weniger, als wo sie dem Marsyas in seinem Wettstreite mit Apollon's Kithar zur Seite steht[43]. Ebenso gekleidet besteigt sie die Biga zum Wettrennen[44], tritt sie hier und da neben den anderen Göttinnen vor Paris[45], bringt sie Peleus und Thetis ihre Hochzeitgaben dar[46]. Entschieden friedlich erscheint sie so auf einer Münze der Magneten, den Schild bei Seite gestellt und mit einem Oelzweige in der Rechten[47], und endlich als in ganz besonderem Sinne den Frieden bringend auf unseren Darstellungen des suffragium Minervae[48]. In meistens entsprechender Weise erscheint hier Athena gekleidet, sogar der Faltenwurf stimmt nicht weniger genau überein als die ganze Haltung der Figur, so dass offenbar allen diesen Darstellungen dasselbe Original zu Grunde liegt. Charakteristisch sind die von der rechten Schulter hinabfallenden Falten des Mantels, der schon oben erwähnte linke Aermel, dessen Zusammenhang mit dem Mantel auf dem Marmorrelief besonders deutlich erscheint, und besonders der Ueberschlag des Mantels auf der linken Brust, welcher in der Abbildung zweier Lampen und des Steins bei Eckhel als Aigis gezeichnet ist, worauf jedoch bei der Ungenauigkeit früherer Publicationen und bei der Undeutlichkeit so kleiner Darstellungen gegenüber der Uebereinstimmung zwischen dem Becher,

---

39 Z. B. in dem Stücke bei Müller, Dkm. a. Kst. I Taf. 66, 346. Athena Ergane mit der Aigis z. B. Tassie, catal. Taf. 26. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 21, 225; Millin, gal. myth. Taf. 38, 139.

40 Millin, gal. myth. Taf. 82, 338**.

41 Terracottareliefs der Villa Albani (Winckelmann, mon. ined. I Titelvign. Millin, gal. myth. Taf. 130, 447) und des britischen Museums (Combe, terrac. of the brit. mus. Taf. 10, 16. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 22, 238), auch im Berliner Museum; ein Exemplar mit der Aigis bei Campana, ant. opere di plastica I Taf. 5.

42 Im Sarkophag Doria (Gerhard, ant. Bildw. Taf. 85, 1), im Sark. Barberini (ebd. Taf. 85, 2. Wieseler, Dkm. a. K. II Taf. 41, 492) und im Gemälde aus den Titusthermen (Winckelmann, mon. ined. Taf. 18. Millin, gal. myth. Taf. 83, 130).

43 Sarkophag Campana (mon. dell' ist. VI Taf. 18) und eine Vase (Tischbein III Taf. 5. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 14, 149).

44 Mus. borb. VIII Taf. 14. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 22, 240.

45 Z. B. bei Overbeck, Gall. I Taf. 9, 5. 10, 2. 6 (Vasen). 11, 6. 8 (Gemmen).

46 Albanischer Sarkophag bei Winckelmann, mon. ined. Taf. 111. Zoega, bassir. Taf. 52. Millin, gal. myth. Taf. 152, 551. Wieseler, Dkm. a. K. II Taf. 75, 961. Overbeck, Gall. I Taf. 8, 8.

47 Millin, gal. myth. Taf. 37, 138.

48 Bei Aischylos, Eum. 382, erscheint Athena mit der Aigis, dies ist dort aber durchaus motivirt. — E. Brauns Vermuthung, die von ihm (ant. Marmorw. I Taf. 1) publicirte Statue habe zu einer auf unsere Scene bezüglichen Gruppe gehört, scheint mir durchaus unwahrscheinlich. — Auf der Lampe bei S. Bartoli und einer bei Hancarville (38) ist die Aigis sichtbar, wenn die Abbildung genau ist.

dem Giustinianischen Relief und dem Caylusschen Cammeo nicht eben viel Gewicht zu legen ist. Von grösserem Interesse ist es, zu bemerken, dass unsere Figur auch auf einem Monumente ganz verschiedenen Inhaltes wiederholt ist, auf dem vielbesprochenen kapitolinischen Prometheussarkophage[49], wo die ganze Stellung der unserigen identisch ist; eine Abweichung zeigt sich aber darin, dass statt des Ueberschlages eine in der äusseren Form ganz entsprechende Aigis erscheint — auffallenderweise scheint Athena in Prometheusdarstellungen immer die Aigis zu tragen — und dass der Aermel entschieden zum Chiton gehört, der Mantel dagegen unter dem linken Arme hindurchgezogen ist. So viel gewöhnlicher diese Anordnung des Gewandes ist, um so bemerkenswerther ist die Uebereinstimmung unserer Monumente in der ungewöhnlicheren Costümirung.

Vor Athena steht ein Tisch, den Winckelmann fälschlich mit Berufung auf Aristophanes Ekkl. V. 677 (vgl. Demosth. de falsa leg. S. 441) als *βῆμα* bezeichnet, und auf dem Tische das Gefäss, in welches Athena ihr Loos wirft; unter diesem mögen wir uns ein Steinchen, eine Bohne, eine Muschel, oder auch wohl ein Täfelchen denken, denn alle diese Gegenstände waren zur Abstimmung im Gebrauche[50]. Das Gefäss, welches auf allen Wiederholungen die gleiche Form, bisweilen überdies Henkel hat, hiess gewöhnlich *κάδος* oder *καδίσκος* und wir würden daher die Gestalt dieser Gefässe danach feststellen können, wenn nicht für das Loosgefäss auch der Name *καλπίς* sich fände[51]: ein neuer Beweis, dass diese und ähnliche Namen nicht so sehr einzelne bestimmte Formen, als eine ganze Gattung von Gefässen ohne genaue Unterscheidung bezeichnen. Auffallend ist das zweite Gefäss, welches auf dem Giustinianischen Relief unter dem Tische auf dem Boden liegt. Zwar bediente man sich in späteren Zeiten meist zweier Gefässe, eines *κύριος καδίσκος* für den giltigen und eines *ἄκυρος καδίσκος* für den nicht giltigen Stein, oder auch eines *καδίσκος ἀπολύων* und eines *ἀπολλύς*, aber dann würde die eine der beiden Urnen nicht auf den Boden geworfen sein. Ich kann daher in jenem Gefässe nur einen unpassenden Zusatz erkennen, um so mehr, als es auf allen übrigen Wiederholungen fehlt.

Die Figur mit der Fackel, welche zur Linken des Tisches steht und ihren Blick auf die Urne richtet, wird, wie wir sahen, von allen Auslegern für eine *Erinnys* erklärt, die hier, mit der Anklageschrift in der Hand, das Amt der Klägerin übernommen habe, wie ja auch bei Aischylos den Erinnyen dieses Amt zuertheilt worden ist. Zugegeben, dass sie wirklich eine Schriftrolle in der Hand hält, so ist jene Annahme doch keineswegs ganz sicher, wenigstens steht die Gewandung der Figur in diesem Falle ganz vereinzelt da. Die Erinnyen erscheinen in der griechischen und römischen Kunst entweder im langen, bisweilen auch übergeschlagenen Chiton, häufig mit halbentblösster Brust, ein Mäntelchen vervollständigt hier und da den Anzug; oder im hochgeschürzten Jägerkleide mit hohen Stiefeln, in letzterer Weise namentlich

49 Nach der genauen Abbildung ann. dell' ist. XIX Taf. Q. Wieseler, Dkm. a K. II Taf. 65, 838 a. Die früheren Abbildungen sind auch in der Figur Athenas ungenau.

50 Ueber die Gebräuche des Abstimmens in Athen s. (Meier und) Schömann, att. Proc. S. 720 ff.

51 Schol. zu Aristoph. Wespen V. 406. Noch allgemeiner ist Aischylos Ausdruck *τεῦχη* (Eum. 742), gar nicht auf die Gestalt bezüglich *κληρωτήριον*.

auf Vasenbildern, doch auch in Sarkophagreliefs[52]. In unserem Relief haben wir also, wenn die fragliche Figur wirklich eine Erinnys ist, eine Mischung aus beiden Darstellungsweisen anzunehmen mit ganz neuen Zuthaten, so namentlich dem Fransenbesatze des nicht ganz bis auf die Füsse reichenden Gewandes, einem nicht eben häufigen, hier aber, wie die Vergleichung des Giustinianischen Reliefs zeigt, offenbar beabsichtigten Schmucke[53]. Zu bemerken ist auch der hinten eigenthümlich geschürzte breite Gürtel, welcher z. B. auf einer mehrfach besprochenen Marmorplatte des Neapler Museums[54] bei einem Priester wiederkehrt.

Indessen würde ich auf diese Schwierigkeiten weniger Gewicht legen, da auch schon Athenas Anzug sein Auffallendes hatte und wir weiteren Eigenthümlichkeiten der Gewandung auch sonst auf unserem Becher begegnen werden, wenn nicht die Figur bei unbefangener Betrachtung durchaus den Anschein einer männlichen machte. Die kurzgeschorenen Haare, welche am wenigsten zu einer Erinnys passen, sind schon Böttiger aufgefallen, aber weder durch Admetos *κουρᾶ πένθιμος*, noch durch Berufung auf 'das ernste strenge Geschäft der ehrwürdigen Göttin' genügend erklärt. Auch zeigt die Brust nicht im Mindesten weibliche Bildung. Sodann möchte ich bezweifeln, ob wirklich die Haltung der Figur, wie man nach Winckelmanns Zeichnung allesfalls glauben konnte, Schmerz über die Lösung des ihr geweihten Verbrechers ausdrücke; gerade in der Ruhe, mit der sie Athenas entscheidender Handlung zublickt, sehe ich eine Andeutung, dass hier nicht der Ankläger, sondern eine gemüthlich weniger betheiligte Person dargestellt sei. Wenn wir nun festhalten, dass das Aussehen derselben männlich ist, so bietet sich uns am einfachsten ein Diener des Gerichts, ein Herold oder Schreiber dar: dem Schreiber lag es ob, die Schriftstücke zu verlesen, des Klägers sowohl, wie des Beklagten, und deshalb würde ihm die Schriftrolle wohl zukommen; ein Unterbeamter vertheilte die Steine unter die Richter, der Herold rief dieselben zur Abstimmung und überwachte diese ohne Zweifel, sowie er auch das gefällte Urtheil ausgesprochen zu haben scheint, womit sich die Stellung der fraglichen Figur wohl vereinigt. Allerdings wüsste ich für die Einzelheiten der Tracht und namentlich für die Fackel keine Analogien anzuführen, höchstens für den Fransenbesatz den gleichen Schmuck am Gewande römischer Opferdiener[55].

Allein auch hiergegen erhebt sich ein bedeutendes Bedenken durch die Betrachtung des Giustinianischen Reliefs, auf welchem die in Rede stehende Figur entschieden weiblich ist, wie die Haartracht und die Bildung der Brust mit voller Sicherheit beweisen. Im Uebrigen herrscht die grösste Uebereinstimmung, nur mit dem wichtigen Unterschiede, dass die Fackel fehlt und statt ihrer die Figur in der Linken eine zweite Rolle — die der Rechten ist zum Theil verstümmelt — oder ein Stäbchen hält; auch ist nicht ganz klar, ob das Haupt bekränzt

52 Z. B. dem Giustinianischen Pentheussarkophag bei Wieseler, Dkm. a. K. II Taf. 37, 437 mit Vergleichung der bullett. dell' ist. 1858 S. 171 angezeigten Berichtigungen; auf dem ebenda besprochenen chigischen Fragmente in la Riccia fehlt der Furie der breite Gürtel.

53 Ganz ähnlich ist die Tracht des Triptolemos, der von den Göttinnen seinen Auftrag erhält, auf einer schönen Terracotta bei Campana, ant. op. di plast. I Taf. 17, an die Brunn mich erinnert.

54 Nach Winckelmann, mon. ined. Taf. 104, besser im mus. borb. V Taf. 23 und danach bei Wieseler, Dkm. a. K. II Taf. 48, 606 abgebildet, wo auch die Litteratur angegeben ist.

55 S. Henzen, ann. dell' ist. 1858 S. 10. Auf der angeführten campanaschen Terracotta erscheint Triptolemos mehr in der Stellung eines dienenden, als eines göttlichen Wesens.

ist. Werden wir hier also einerseits auf eine weibliche Figur hingeführt, so fehlt doch auf der anderen Seite mit der Fackel der Hauptgrund für die Annahme einer Erinnys. Wir würden also eine Münze von Tegea mit dem Bildnisse des Aleos zur Vergleichung herbeiziehen, auf deren Rückseite nach Millingens von Overbeck gebilligter Vermuthung Athena dem gewappneten Orestes das freisprechende Täfelchen überreicht, welches ein kleiner gebildetes Mädchen in einem Gefässe aufnehmen will, wenn nicht diese Erklärung entschieden hinter der von Eckhel vermutheten und von Müller etwas modificirten Beziehung auf Kepheus von Tegea zurückstehen müsste, dem Athena die Locke der Medusa gibt, während seine Tochter Sterope die davon herabträufelnden Blutstropfen auffängt[56]. Sollen wir also etwa an die Geleiterinnen denken, welche am Schlusse von Aischylos Tragödie die für die Stadt neu gewonnenen ehrwürdigen wohlwollenden Göttinnen beim Glanze heiliger Fackeln in ihr Heiligthum einführen und für die sich die freilich sehr unsichere Bekränzung wohl eignen würde? Schwerlich, denn derselben Darstellung fehlt ja eben die Fackel, auch wären die hohen Stiefel unpassend, und besonders ist zu bemerken, dass die ganze Darstellung sich keineswegs so genau an Aischylos anschliesst, wie namentlich Feuerbach anzunehmen geneigt ist. Es fehlt nicht bloss Orestes Zeuge und Fürsprecher Apollon, sondern auch jede Andeutung der richtenden Areopagiten: die *ψῆφος Ἀθηνᾶς*, abgelöst von allen, namentlich auf die Gründung des Areopags gehenden Nebenbeziehungen, ist lediglich in ihrer Bedeutung für Orestes aufgefasst, aus dieser allein hat der Künstler, anstatt die Illustration eines Schriftwerkes zu liefern, die für das Werk der bildenden Kunst nothwendige, in ihren eigenen Gesetzen begründete Einheit, Klarheit und Selbstverständlichkeit der Handlung gewonnen.

Fassen wir diese Betrachtungen zusammen, so ist freilich nicht zu leugnen, dass die entsprechenden Figuren des Bechers und des Marmorreliefs auf dasselbe Original zurückgehen, bei den grossen Abweichungen beider lässt sich aber nicht einmal das Geschlecht, geschweige denn die nähere Bedeutung der Figur mit Sicherheit feststellen. Vielleicht würde die Strozzische Gemme Aufschluss geben, wäre sie nur genauer bekannt. So viel aber scheint mir sicher, mögen wir nun eine Erinnys oder irgend eine andere Figur annehmen, dass nicht sowohl der Ankläger, als eine im Dienste des Gerichts stehende Person dargestellt sei; darauf weist nachdrücklich die sehr ruhige, fast gleichgiltige Haltung auf dem Marmorrelief hin; auch finden, wie wir sahen, die beiden Rollen so ihre genügende Erklärung. Diese Annahme schliesst ja auch eine Erinnys keineswegs geradezu aus; als Dienerin des Gerichtes aufgefasst, würde sie allerdings eine neue Wendung der Sage voraussetzen, aber theils an sich nicht unpassend sein, theils die schliessliche Unterwerfung der Fluchgöttinnen unter Pallas Richterspruch in prägnanter Weise zur Anschauung bringen. —

Dass *Orestes*, nächst Athena die Hauptperson der Scene, in einer der beiden Figuren zu suchen sei, welche mit niedergeschlagenem Ausdrucke zu beiden Seiten der besprochenen Gruppe sich befinden, ist klar. Die Mehrzahl der Ausleger erklärt nach Winckelmanns Vorgange den hinter der vermeintlichen Erinnys stehenden Jüngling für den Angeklagten. Wenn auch

56 Overbeck, Gall. I Taf. 29, 13 S. 719, nach Millingen, recueil de méd. gr. Taf. 3, 9. Vgl. Eckhel, doctr. num. II S. 298 f. Müller, Dkm. a. K. II Taf. 22, 237 (nach Mionnets empreintes N. 666) und kl. deutsche Schr. II S. 171. 176, dem Preller, griech. Myth. II S. 169 Anm. 4 folgt.

Winckelmanns Grund, dass Orestes auf dem Theater in der Chlaina erschienen, das kurze, über der Schulter liegende Mäntelchen aber sei eine Chlaina, wenig stichhaltig erscheint, so lässt sich doch an und für sich schwerlich viel gegen jene Annahme einwenden. Nehmen wir jedoch, wie die Ausleger thun, an, dass die Figur mit der Fackel die als Anklägerin auftretende Erinnys sei, so würde Orestes unpassend vom Künstler auf dieselbe Seite und hinter die Klägerin gestellt sein (denn die Meinung Böttigers, dass dadurch die noch dauernde Abhängigkeit des Orestes von den Erinnyen angedeutet sei, scheint mir gesucht und dies schwer aus dem Bilde herauszulesen); ist dagegen jene Figur nur eine dienende Person, so ist dennoch Orestes Trauer hier, wo er Athenas Handlung mit dem Blicke verfolgen kann, weniger motivirt, als wenn er, hinter ihrem Rücken sitzend, die Entscheidung nicht gleich zu übersehen vermag. Schon diese Erwägung fordert uns auf, die Ansicht Platners genauer zu prüfen, der den Angeklagten vielmehr in der sitzenden Figur vermuthet. Wie wir sahen, ward diese früher allgemein für weiblich angesehen, und zwar von Winckelmann für Erigone erklärt, die den Orestes anklage; allein für eine Anklägerin passt ihr ganzes Aussehen gar wenig, auch will die Auctorität der parischen Marmorchronik nicht viel bedeuten, zumal wo gewichtigere Zeugen vielmehr angeben, dass Erigone von Orestes den Penthilos geboren habe[57]. Wenn aber Böttiger behauptet, die fragliche Figur gleiche der (vermeintlichen) Erinnys in Allem vollkommen, und sie demzufolge für eine zweite Erinnys hält, so lässt sich allerdings nicht leugnen, dass der Chiton mit dem breiten Gurte, sowie die Fussbekleidung beiden Figuren gemeinsam ist; dagegen fehlt der sitzenden der schwerlich bedeutungslose Fransenbesatz und, was wichtiger ist, die Fackel, dazu ist der Ausdruck durchaus der niedergeschlagenen Sinnens. Eine zweite Erinnys würde auch kaum mehr als eine Lückenbüsserin sein — eine bei der doch so beschränkten Personenzahl missliche Annahme. Ueberdies ist, wie ich mit Platner glaube und wie mir der Augenschein darzuthun scheint, die Figur entschieden männlich. So dachte auch wohl schon Feuerbach, wenn er in ihr eine Personification der Areopagiten erblickte, jedoch wird diese Annahme durch einen Blick auf Haltung und Geberde der Figur abgewiesen. Orestes hier anzunehmen, dafür spricht schon ein äusserer Grund; denn wenn auch das Relief einen ringsum fortlaufenden Zusammenhang bietet, so war es doch geziemend, die Hauptfiguren — und das sind Pallas und Orestes — nicht von einander zu reissen, sondern auf der Vorderseite zu vereinigen. Dieselbe Einsicht leitete ohne Zweifel auch den Künstler des Strozzischen Cammeo, wenn er für seine auf weniger Personen beschränkte Darstellung ebenfalls die drei Figuren der Vorderseite wählte. Die ganze Haltung des Mannes drückt vortrefflich den ermüdeten abgehetzten Zustand des von den blutgierigen Jägerinnen verfolgten Wildes aus; in sich zusammengesunken sitzt er in dumpfem Brüten da, weiter kann er nicht:

αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμένω τέλος δίκης (Eum. 234).

Wie auch Athena urtheile, er ergibt sich drein (446:)

σύ τ', εἰ δικαίως εἴτε μή, κρῖνον δίκην,
πράξας γὰρ ἐν σοὶ πανταχῆ τάδ' αἰνέσω.

Eine Analogie finde ich in einer Reihe von Kunstwerken, meist Sarkophagreliefs, welche sich auf den Mythos von Orestes bei den Tauriern beziehen und uns denselben in Wahnsinn ver-

57 Kinaithon bei Paus. 2, 18, 6.

sunken zeigen[58]. Matt und geknickt ist er auf einen Felsblock hingesunken, das Haupt vorwärts geneigt und in die Hand gestützt, bisweilen auch mit dem Mantel verhüllt. Ihm gegenüber steht der treue Pylades an eine Stele gelehnt und blickt traurig auf den unglücklichen Freund hinab. Allerdings zeigen sich, namentlich im Costüm, wesentliche Abweichungen, allein die Analogie im allgemeinen Charakter der Figur scheint mir um so weniger abgewiesen werden zu können, als wir einen klareren und ganz unbestreitbaren Zusammenhang zwischen jenen Kunstwerken und unserem Becher noch weiterhin finden werden. Auffallend ist freilich die Bekleidung des Orestes auf dem letzteren, aber auch Athena und die vermeintliche Erinnys boten ja gerade in dieser Beziehung Eigenthümlichkeiten dar. Die Stiefeln würden sich für den umherirrenden Flüchtling überdies recht gut schicken[59]. Sollten wir in dem Chiton eine Art von Trauergewand erblicken dürfen? Oder eine Art von Tunica, also mehr nach römischer Weise?—

Man hat Gewicht auf den Felsblock gelegt, auf welchem Orestes sitzt und in ihm den einen der beiden Steine finden wollen, auf denen der Angeklagte und der Kläger im Areopag standen[60]; aber wenn dies wirklich der Stein des Frevels wäre, so würde nach Feuerbachs richtiger Bemerkung das Fehlen des Steins der Unversöhntheit für den Ankläger unerklärlich sein. Ebenso wenig dürfen wir aber mit diesem im Steine eine specielle Hinweisung auf den Areshügel finden, sondern der Felsblock ist aus rein künstlerischen Gründen hinzugesetzt, theils um Orestes Ermattung deutlicher zur Anschauung zu bringen, theils um ähnliche Motive mannigfaltiger zu gestalten. Denn ein ähnliches Motiv ist ohne Frage dasjenige, welches wir in dem bisher meist für Orestes gehaltenen Jünglinge erblicken, auch er drückt seine Niedergeschlagenheit auf unzweideutige Weise aus. Sollen wir also mit Platner Pylades in ihm erkennen? Das wäre so zu sagen ein Pleonasmus, denn es würde mit ganz ähnlichen Mitteln dieselbe Empfindung zweimal dargestellt sein — entschieden ein Zeugniss für Armuth der Erfindung. Auch fehlt jeder Anhalt für die Annahme, dass Pylades als Mitschuldiger vor dem Areopag angeklagt sei, da Orestes ja als Muttermörder von den Erinnyen verfolgt und dem Gerichte der Areopagiten übergeben ward. War Pylades aber nicht mit angeklagt, so war kein Grund vorhanden, ihn in die Schranken der Gerichtsstätte zu ziehen, und am wenigsten eignet sich für ihn in dem Momente der Befreiung die tiefe Niedergeschlagenheit, welche bei Orestes so wohl motivirt ist. Ich glaube daher, dass wir in dieser Figur nur einen Ankläger erkennen können, der die Bedeutung der Handlung Athenas erkannt hat und nun als Ueberwundener seine Trauer an den Tag legt. Wenn diese Ansicht richtig ist, so finden wir, dass der Künstler unseres Bechers einer der neueren Wendungen des Mythos gefolgt ist, welche mit Uebergehung der Anklage durch die Erinnyen die ganze Processhandlung ins Menschliche zogen. Tyndareus

58 Der Sarkophag Grimani, ehemals in Venedig, jetzt in Weimar, Millin, Orestéide Taf. 3. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1850 Taf. 7, 1. Mon. del museo Grimani Taf. 25; der Berliner, arch. Ztg. 1844 Taf. 23. Overbeck, Gall. I Taf. 30, 3 und das Matteische Fragment bei Winckelmann, mon. ined. Taf. 130. Inghirami, gall. omer. II Taf. 157; sodann das Fragment eines Cammeo bei Winckelmann a. O. Taf. 129. Millin, gal. myth. Taf. 133, 584. Overbeck, Gall. I Taf 30, 5. — Das Vasenbild bei Millin, mon. ined. II Taf. 49. Gal. myth. Taf. 170, 622 liesse sich zur Vergleichung anführen, wäre es nicht modern, s. R. Rochette, mon. ant. inéd. S. 199 Anm. 3.

59 Orestes mit Stiefeln z. B. bei Overbeck, Gall. I Taf. 28, 5. 7. 29, 2. 3. 9. 11. 30, 7. 12.

60 Paus. 1, 28, 5. Forchhammer, de lapidibus in Areopago quibus insistebant reus et accusator vor dem Kieler Lectionsverzeichniss 1843—44.

freilich, Orestes Grossvater, der in Euripides Orestes als Ankläger vor dem Volke von Argos auftritt, würde nicht als Jüngling dargestellt sein können, und an bestimmte andere Personen zu denken, wie an Oiax, der nach derselben Tragödie (V. 432) den Schuldigen aus dem Lande vertrieb, oder an Perilaos, einen Verwandten Klytaimnestras, welcher nach arkadischer Sage (Paus. 8, 34, 4) die Klage erhob, scheint mir misslich. Gerathener ist es mir, die Bedeutung der Figur festzuhalten, ohne ihr einen bestimmten Namen aufzuzwingen.

Während Orestes Trauer ihn den Umschwung seines Geschickes noch nicht hat wahrnehmen lassen, tritt in schönen Gegensatz zu der Niedergeschlagenheit des unterliegenden Klägers die aus gleicher Ursache hervorgehende freudige Bewegung der beiden Figuren, welche hinter Orestes mit gespanntester Aufmerksamkeit dem Laufe des Rechtshandels gefolgt sind und nun in verschiedener Weise ihre Freude äussern. In ihnen blosse Personificationen von Gefühlen zu erkennen, scheint mir noch weniger gerathen, als sie für Vertreter des Volks zu halten, wobei die Erscheinung der Frau schwerlich gerechtfertigt sein würde: mit Recht hat Winckelmann sie für die beiden Personen erklärt, welche am meisten Grund haben, einen solchen Antheil an Orestes Geschick zu nehmen, für den treuen Freund *Pylades* und die Schwester *Elektra*, die ja in der späteren Wendung der Sage gar zu Gatten gemacht wurden. Ueber sie bleibt nach dem, was ich oben bei der Beschreibung über die verschiedenen Nuancen ihrer Theilnahme bemerkte, wenig zu sagen; die heftigere Bewegung des Mannes, die maassvollere Elektras ist nur natürlich. Zu einer schon angedeuteten Bemerkung gibt uns jedoch die Figur des Pylades Anlass: sie zeigt nämlich die auffallendste Aehnlichkeit mit einer Figur der auf Orestesreliefs, z. B. auf dem Giustinianischen Bruchstücke (Taf. II, 2)[61], so häufig dargestellten Wiedererkennung der Freunde mit Iphigeneia im Skythenlande, und dient dadurch zur Bestätigung der oben angestellten Vergleichung unseres Orestes mit demjenigen der dort angeführten Bildwerke. In jener Erkennungsscene ist aber der voranschreitende Jüngling gewiss Orestes, und wir haben hier also die Erscheinung, dass in verschiedenen Scenen eines Mythenkreises die gleichen Motive von den Künstlern nicht nur für dieselben, sondern auch für verschiedene Personen benutzt wurden. So ist z. B. der neben dem wahnsinnigen Freunde stehende Pylades in der oben besprochenen Gruppe in einer etwas verschiedenen Scene ähnlich dargestellt auf einem Florentiner Cammeo[62], und auch der Ankläger unseres Bechers erinnert an ihn. Aber man ging noch weiter und übertrug sogar dieselben künstlerischen Motive auf ganz verschiedene Sagenkreise; Pylades, der den hinsinkenden Orestes in seinen Armen hält, kehrt unter den Niobiden wieder, Darstellungen des Meleagros, des Hippolytos und des Adonis berühren sich in mehr als einer Figur, ebenso Meleagros und Hektors Leichenbegäng-

61 Andere Beispiele bieten die Sarkophage zu Berlin, beide des Palastes Grimani (Millin, Orestéide Taf. 3. 4. Mon. del Museo Grimani Taf. 25. 26, Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1850 Taf. 7), der lateranische (Grifi, int. ad un sepolcro disott. nella vigna del conte Lozano Argoli. 1840 Taf. 3, Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1850 Taf. 8), die Schmalseiten des accorombonischen zu München (s. Zoega bei Welcker, griech. Trag. III S. 1167 Anm. 10). Diese Uebereinstimmung hätte R. Rochette, mon. ant. inéd. S. 199 Anm. 8 abhalten sollen, die betreffende Scene des giustinianischen Reliefs nach den Figuren des Bechers zu erklären und mit der anderen Platte zu vereinigen, ein überdies bei zwei Seitenflächen eines Sarkophags schwerlich gerechtfertigtes Verfahren.

62 Zannoni, gall. di Firenze V Taf. 23. Arch. Ztg. 1849 Taf. 7, 2. Overbeck, Gall. I Taf. 30, 6.

niss; Odysseus und Neoptolemos auf einem Marmordiscus kehren ähnlich als Theseus und Peirithoos auf einer Gemme wieder [63], und auf etruskischen Skarabäen heisst dieselbe Figur bald Achilleus, bald Theseus, bald Amphiaraos [64].

Um jedoch zu unseren Figuren zurückzukehren, so zeigt der zuerst von Caylus herausgegebene geschnittene Stein nur diese mit Athena verbunden. Da die scharf charakterisirte Handlung der letzteren für genügend gelten konnte, um über den dargestellten Mythos keinen Zweifel zu lassen, so lässt sich auch diese Auswahl wohl erklären: der Künstler wollte die Bedeutung jener Handlung für die Freunde des Orestes und den Eindruck derselben auf diese schildern. Für uns hat aber die Gemme ein besonderes Interesse durch Hinzufügung des alterthümlichen Pallasidols, das im Schatten eines Baumes hinter Elektra aufgestellt ist. Denn dieses wird oft in der aischyleischen Tragödie erwähnt: Apollon befiehlt dem Entsühnten, nach Pallas Stadt zu fliehen und ihr *παλαιὸν βρέτας* zu umfassen (79), diesem naht sich auch der Flüchtling (233) und hier finden ihn die Erinnyen (247), sowie später Athena selber (387. 417. 424). Es scheint mir nun aber kaum wahrscheinlich, dass ein so bezeichnender Gegenstand erst auf der Gemme hinzugesetzt sein sollte, wo derselbe, da Orestes und mit diesem die Motivirung der Hinzufügung des Bildes fehlt, neben der Göttin selbst jedesfalls auffallen muss, und ich glaube daher, dass das Palladion sich schon auf dem, beiden Kunstwerken, dem Becher und dem Steine, zu Grunde liegenden Original befunden habe. Wer weiss, ob nicht der Pfeiler, an den der Ankläger sich lehnt, das Bild zu tragen bestimmt war? oder auch, ob an die Stelle des letzteren nicht etwa die Sonnenuhr getreten ist? In dieser sehen Winckelmann und Böttiger eine Andeutung der Klepsydra, nach der den Rednern die Zeit zugemessen ward; Overbeck ist nicht abgeneigt, in derselben eine Hinweisung auf das moirenbestimmte Schicksal zu finden; Roulez [65] lässt sich durch sie daran erinnern, dass in Athen unter freiem Himmel über Mordsachen gerichtet werden musste. Einfacher ist es, glaube ich, mit letzterem daran zu denken, dass zur Regelung der Geschäfte Sonnenuhren an jedem öffentlichen Platze standen; auch hier dient sie nur zur Bezeichnung des öffentlichen Ortes und Geschäftes.

Das Princip der Composition hat Böttiger mit vollem Rechte in der Absicht des Künstlers gefunden, 'den Schmerz der Anklägerinnen und die Freude der Losgesprochenen in demselben Momente zu zeigen, wo Minerva das Lossprechungssteinchen in das Gefäss wirft.' Nur im Einzelnen modificirt sich dieses natürlich. Betrachten wir Pallas und den hinter ihr sitzenden Orestes als die Mitte des Bildes, so sehen wir von hier den Gegensatz der Stimmungen ausgehen, während der zunächst Sitzende und zumeist Betroffene in seiner apathischen Ermattung noch nichts von der Wendung merkt. Sehr fein ist durch diesen Zug ein neues dankbares Motiv in die Darstellung gebracht und zugleich durch die gleichgiltige Ruhe der dienenden Figur der durchaus verschiedene Charakter der Ruhe des Orestes hervorgehoben. Bei den anderen Betheiligten aber zeigt sich schon die Wirkung von Athenas Entscheidung: während links der Kläger seine Trauer über die Niederlage an den Tag legt, bricht rechts in Pylades und Elektra die Spannung in Freude über die endliche Befreiung aus, ruhiger bei Elektra, in

63 Ann. dell' ist. 1857 Taf I, S. 270 ff.
64 Ann. dell' ist. 1858 S. 368 ff.
65 Mélanges de philologie V, 9 S. 10 Anm. 2.

grösster Lebhaftigkeit und in der vollen Schärfe des Moments bei Pylades. Die ganze Scene zeigt eine wohl abgewogene, symmetrische und in sich zusammengeschlossene Composition, eines nicht unbedeutenden Künstlers würdig.

Auf die Annahme eines solchen als Urhebers führt uns weiter aber auch die Menge der Wiederholungen unserer Vorstellung, während in der älteren Kunst derselbe Gegenstand nicht nachweisbar ist; desgleichen der Zusammenhang derselben mit anderen aus dem Orestes-kreise, ja sogar über diesen hinaus: fanden wir ja doch unsere Athena auf einem Prometheus-sarkophage wieder.

Schon Winckelmann brachte daher eine Stelle des Plinius in Erinnerung (33, 12, 55), wo die berühmtesten Toreuten namhaft gemacht werden und es unter anderem heisst: *circa Pompei Magni aetatem Pasiteles, Posidonius Ephesius, Hedystratides qui proelia armatosque caelavit, Zopyrus qui Areopagitas et iudicium Orestis in duobus scyphis HS XII aestumatis.* Beide Becher des *Zopyros* bildeten offenbar zusammengehörige Gegenstücke, dergleichen noch heute unter dem Funde von Berthouville sich befinden, und es mag, wie Böttiger meint, der erste die Anklage des Orestes oder auch die Einsetzung des areopagitischen Gerichtshofes dargestellt haben, der zweite unsere Scene. Winckelmann, der in den monumenti inediti unseren Becher in der That auf diesen zweiten Skyphos zurückführt, jedoch ausdrücklich 'ohne zu behaupten, dass derselbe, obgleich vortrefflich gearbeitet, das Original sei,' ist in der einleitenden Abhandlung desselben Werkes, sowie in der Kunstgeschichte XI, 1, 15 wiederum geneigter, das Originalwerk selbst in dem 'ungemein zierlichen' corsinischen Becher zu sehen, und ähnlich dachte früher Thiersch[66], der die Reliefs 'von einer ausnehmenden Feinheit der Arbeit im höchsten Stile der Kunst' ausgeführt nennt, wogegen er später[67] sich für eine Nachbildung entscheidet, 'weil die Figuren bei allen Vorzügen doch in der Form nicht fein entwickelt sind. Es fehlt die den Werken ersten Ranges eigne freie und feine Eurhythmie der Modellirung.' Noch weiter geht Fea, wenn er behauptet[68], 'die Rohheit der Arbeit lasse höchstens auf eine Kopie schliessen,' und wegen des 'plumpen Stils' und der angeblich eingeritzten Figuren weist auch Overbeck den Gedanken an ein Original ab.

Wenn man den Becher genauer betrachtet, so lässt sich Feas hartes Urtheil nur aus dem heutigen Zustande des Bilderschmuckes erklären, der ihn von einer eingehenderen Würdigung des Stiles abgehalten zu haben scheint. Denn es ist nicht bloss die Composition sehr fein gedacht, die technische Ausführung sehr forgfältig, sondern es weisen auch die Spuren des Erhaltenen, wenn auch nicht auf den höchsten Stil der Kunst, so doch auf eine zierliche und schöne stilistische Behandlung hin. Wenn also Zopyros zu Pompeius Zeit lebte — was jedoch aus Plinius Worten nicht mit voller Sicherheit hervorgeht —, so würde mir der Stil mit dieser Zeit nicht grade unvereinbar scheinen.

Einen anderen Grund Winckelmanns aber für Annahme des Originals muss ich bestreiten. Er meint, Zopyros habe in Griechenland gelebt, denn unser Becher, der ja ebenfalls das *iudicium Orestis* enthalte, sei im Hafen von Antium gefunden, scheine also nicht in Rom, son-

66 Epochen der bild. Kunst S. 298 f.
67 Ueber ein silbernes Gefäss S. 131.
68 In den Zusätzen zur storia delle arti del disegno III S. 522.

dern auswärts gearbeitet. Dieser Beweis beruht aber schon auf der angenommenen Identität unseres Bechers mit dem Originale des Zopyros. Mir ist es vielmehr wahrscheinlich, dass Zopyros in Rom lebte, wo der von Plinius mit ihm zugleich genannte Pasiteles sicher arbeitete[69], da zu jener Zeit schon fast alle Künste in die neue Hauptstadt der Welt übersiedelten und zumal für Künste, welche in dem Maasse, wie die Silbertoreutik, dem Luxus dienen, nirgend anders mehr so viel Gelegenheit sich bot. Lebte aber auch Zopyros in Rom, so beweist doch der Fundort des Bechers so wenig etwas gegen, wie für seine Originalität; nicht einmal den Schluss können wir aus demselben ziehen, zu welchem Thiersch geneigt ist, dass der Becher durch Schiffbruch dort untergegangen sei. Denn nicht bloss der ganze Strand bei Porto d'Anzo und Nettuno war einst mit Villen bedeckt — von dort stammen ja unter anderem der belvederische Apollon und der sogenannte Borghesische Fechter — sondern ins Meer selbst hinein verfolgt man noch heute die Grundmauern von einst dort befindlichen Bauten, mit denen leicht auch das eine oder das andere Geräth in die Wellen hinabgesunken sein kann.

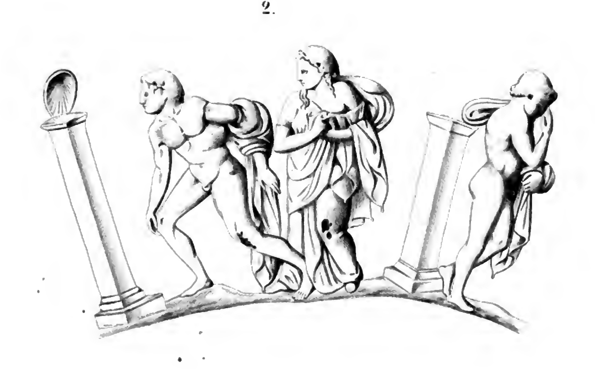
Dennoch muss auch ich mich für eine Kopie und nicht für das Original erklären. Denn zu geschweigen, dass auf dem letzteren vermuthlich der Name des Künstlers zu lesen sein würde, bleiben die Unklarheiten und Eigenthümlichkeiten in der Gewandung, die sich nicht wohl auf die Zerstörung allein schieben lassen, ein gewisser Mangel an völlig freiem Schwunge der Zeichnung bei einer solchen Annahme leichter erklärlich, und so dürfen wir auch das alte Götterbild, welches nur auf der Caylusschen Gemme erhalten ist, auf das Original zurückführen; in diesem wird dann auch schwerlich die Unklarheit in Betreff des Geschlechts der Figur mit der Fackel bestanden haben. Dass aber überhaupt das Werk des Zopyros dem unserigen zu Grunde gelegen, daran sehe ich bei der Uebereinstimmung des früher, so viel wir wissen, nicht behandelten Gegenstandes, bei der Art der Behandlung und bei dem augenscheinlichen Ansehen der mehrfach wiederholten, auf unserem Becher aber am vollständigsten vorliegenden Darstellung keinen Grund zu zweifeln.

69 Brunn, Gesch. der griech. Künstler I S. 595.

1.



2.





1.



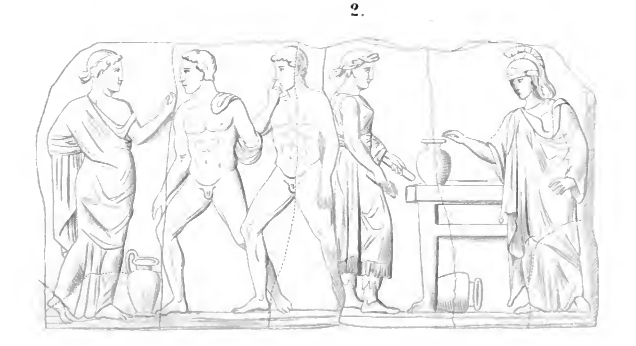
3.

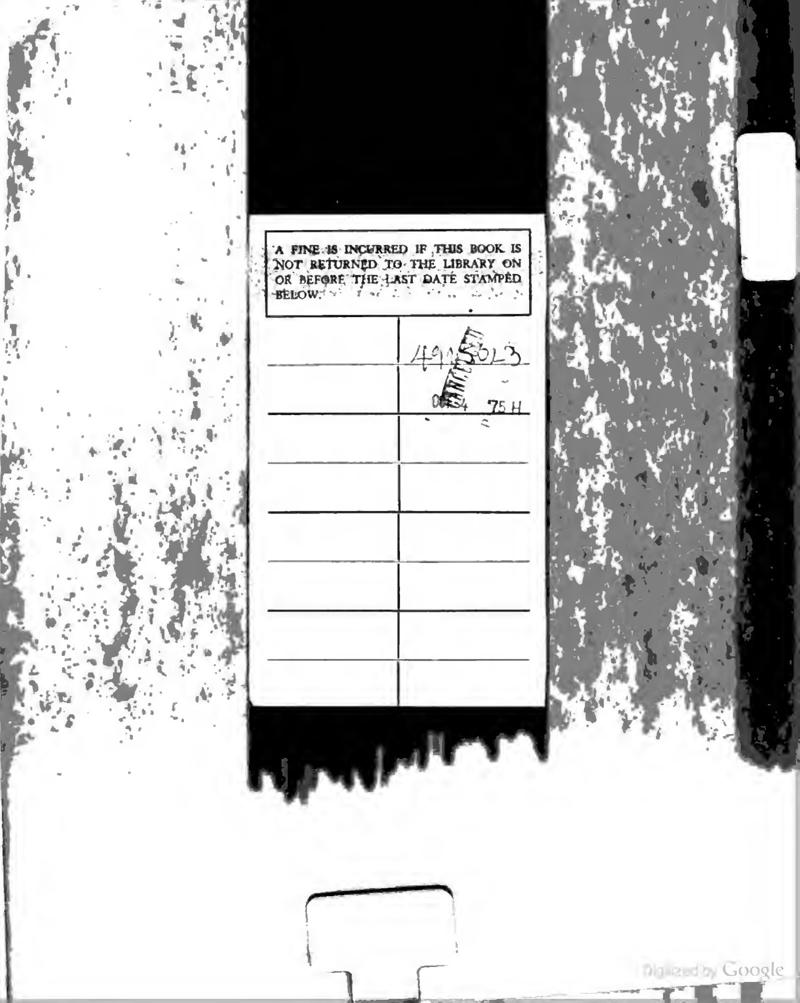


4.



2.





A FINE IS INCURRED IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.
75 H

